El poema «Sorpresa» del *Poema del cante jondo*
(Seis versiones y una interpretación)

Sorpresa constituye un caso único dentro de la larga historia de los materiales críticos relativos al *Poema del cante jondo* (PCJ) de Federico García Lorca (FGL) [1]. Disponemos en la actualidad de seis versiones diferentes del mismo poema. Las sucesivas etapas de redacción, entre la primera versión manuscrita (finales de noviembre de 1921) y la versión definitiva impresa (1931), brindaron una oportunidad excepcional para descubrir y juzgar las transformaciones estilísticas y temáticas de un texto lorquiano. Estudiaremos primero los materiales críticos disponibles, algunos totalmente inéditos. Luego damos unos comentarios estilísticos para llegar finalmente a una interpretación del poema.

Aunque con cierta razón se puede opinar de unas primeras tentativas de redacción del PCJ deben situarse durante el verano del año 1921, los manuscritos autógrafos, fechados algunos entre el 11 y el 21 de noviembre de 1921, ofrecen el primer hito crítico seguro para la historia redaccional del libro. Existen dos importantes conjuntos de textos autógrafos del PCJ, uno editado [2], otro inédito [3]. En ambos conjuntos se encuentra el poema *Sorpresa* aunque con un título y con un texto diferentes.

La primera versión autógrafa conservada del poema (Ms) se halla escrita, con letra bastante apretada, en el tercer folio de la sección dedicada a la soleá (fechada en 21 de noviembre de 1921), al margen de los versos 5-13 del poema *¡Ay!* Parece pues haber sido destinado a intercalarse, sólo en un segundo momento redaccional, entre los poemas *¡Ay!* y *La Soleá*. El título primitivo no era *Sorpresa* sino *Esquina*, título más topográfico, comparable al de otras composiciones del mismo grupo *(Pueblo, Calle, Encrucijada, Cueva)*. Esta primitiva versión conservada constaba de los 14 versos siguientes:

[1] *Estamos preparando una nueva edición del PCJ, con una reseña completa de su historia redaccional y editorial, un breve estudio de la génesis y la formación de su estructura, un esbozo temático-estilístico y un aparato crítico detallado.*

[2] *En FGL,* Autógrafos I *(Prólogo, transcripción y notas por Rafael Martínez Nadal), Oxford, The Delphin Book Co; 1975.*

[3] *El único crítico que haya mencionado, con más o menos precisión, la existencia de esta serie de autógrafos es André BELAMICH, en FGL,* Oeuvres complètes I, *País, Gallimard, 1981, p. 1.239. En las notas a su traducción francesa del PCJ, Belamich cita variantes textuales, pero siempre en francés. Con todo las versiones originales castellanas de estos poemas autógrafos quedan inéditas hasta la fecha. Agradecemos a Manuel Fernández Montesinos García el envío de fotocopias de este conjunto de manuscritos inéditos. Recientemente pudimos consultarlos directamente gracias a la amabilidad del sobrino del poeta.*

Esquina

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
¡No lo conocía nadie!
¡Ay!
cómo temblaba el farol
Madre
cómo temblaba el farolito
de la calle.
Era madrugada. *Nadie* alguien
pudo asomarse a sus ojos
abiertos como dos mares.
Dios te salve
de morir sobre unas losas
sin que te conozca nadie.

Salvo la duda sobre «Nadie» y su substitución por «alguien», el texto no ofrece ninguna hesitación redaccional.

Como queda dicho existe otra versión autógrafa inédita del grupo de la soleá en los archivos de la familia de Lorca (MsL). La fecha que se halla al final (folio 7) del grupo dice: Noviembre 1921. Por varias razones que no importa exponer ahora, pensamos que esta segunda versión inédita es algo posterior a la primera. De todos los modos el poema *Esquina* se encuentra aquí directamente intercalado entre *¡Ay!* (folio 3) y *La Soleá* (folio 4) y la duda respecto a «nadie» o «alguien» se ha eliminado en favor de la decisión anteriormente tomada. El título primitivo *Esquina* se halla borrado y cambiado por otro, *Copla,* que debe sin duda aclarar mejor el género estilístico de la composición. El texto, que se limita esta vez a once versos, es así:

Esquina Copla

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.

¡Cómo temblaba el farol
madre!
cómo temblaba el farolito
de la calle.
Era madrugada fría
alguien
pudo asomarse a sus ojos
abiertos como dos mares.

Se observará que fuera del título los principales cambios son la expresión del guayado «¡ay!» (Ms v.4), el añadido del adjetivo en el verso 8: «madrugada fría», la separación versal para el sujeto «alguien» y sobre todo la total supresión de los tres versos finales de la primera versión autógrafa.

A finales de 1921 [4], después de un breve arreglo de sus manuscritos, FGL decide publi-

[4] *Ver FGL,* Epistolario I *(Introducción, edición y notas de Chr. Maurer), Madrid, Alianza, 1983, pp. 48-49. Aunque la carta empiece con una referencia al «año nuevo», pensamos que la fecha exacta debe ser anterior al día 1 de enero de 1922. Lorca escribe: «Dile a Ciria que cuando vaya en enero a Madrid...» (p. 49). Mejor se situaría esta indicación cronológica antes del mes de enero. Hablando de Manuel de Falla, Lorca concluye su carta: «Ahora voy à recoger a mi familia y a subir a casa del maestro pues es su día...» (p. 51). Antes que ser el día 1 de enero «el día» de Manuel de Falla, pensamos que mejor convendría el día 25 de diciembre, por ser la navidad el día del nacimiento del niño «Immanuel».*

car su PCJ con motivo del concurso de cante jondo proyectado para el mes de junio de 1922[5]. Esta edición no se realizará. Existe sin embargo un artículo periodístico de José Mora Guarnido, aparecido en el *Noticiero granadino* (NGr) del día 9 de junio de 1922,[6] en el que podemos leer las primeras versiones impresas de tres poemas sacados del PCJ, entre ellos el poema con título *Copla* sacado del *Poema de la soleá*. Esta tercera versión (NGr) sigue casi perfectamente la renovada versión autógrafa (MsL), con sólo ligeros cambios de puntuación e introducción de un blanco (entre los vv. 7/8). La única gran diferencia está en la reintroducción de una estrofa final (vv. 12-14) que no es sino la repetición de los tres versos iniciales, precedidos cada uno por una fórmula idéntica «y que». He aquí los 14 versos de esta primera versión impresa del poemas *Sorpresa*:

Copla

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho;
no lo conocía nadie.

¡Cómo temblaba el farol,
madre!
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!

Era madrugada fría,
alguien
pudo asomarse a sus ojos
abiertos como dos mares.

Y que muerto se quedó en la calle
y que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

Después de esta primera versión publicada, hay que esperar hasta 1929-1930 para encontrar otra versión del poema cuya historia redaccional y editorial estamos investigando. Hacia principios de junio de 1929 Lorca salió para América. El día 16 de diciembre del mismo año, el Instituto de las Españas en los Estados Unidos organizó una sesión de honor de la bailadora Antonia Mercé (llamada la Argentina) en la Columbia University de Nueva York. FGL participó en el homenaje con la lectura y la publicación ulterior de *Poesías*[7]. Las composiciones leídas y luego publicadas eran todas del libro PCJ. Entre ellas figura una vez más el poema *Copla* dentro de la sección dedicada a la soleá, llamada aquí *Plano de la soleá*. Existen tres conjuntos de materiales relativos a esta publicación neoyorquina: primero los textos en su versión publicada del folleto, conocidos desde hace tiempo por los críticos; luego las versiones manuscritas autógrafas inéditas de las composiciones que constituían en el

[5] *Para más información sobre este famoso concurso ver sobre todo Eduardo MOLINA FAJARDO,* Manuel de Falla y el «cante jondo»; *Granada, Universidad, 1962. También Mario HERNANDEZ, en FGL,* PCJ, *Madrid, Alianza, 1982, pp. 25-27.*

[6] *José MORA GUARNIDO,* El Poema del «cante jondo», Noticiero granadino, *9 de junio de 1922, p. 1. Hasta la fecha nadie ha sacado a luz este artículo que reseña y comenta una lectura pública del PCJ que el poeta hizo en una velada en preparación de las fiestas del Corpus, el día 7 de junio 1922, en el Alhambra Palace Hotel de Granada. La existencia y la localización del artículo nos fueron dadas a conocer por E. Molina Fajardo en una carta con fecha de 15 de noviembre de 1970. Aprovechamos esta ocasión para expresarle póstumamente nuestra gratitud.*

[7] Antonia Mercé la Argentina, *Nueva York, Instituto de las Españas, 1930. Las* Poesías *de Lorca se leen en las pp. 23-35.*

homenaje el dicho *Plano de la soleá*, con, por consiguiente, una versión autógrafa inédita[8] de *Copla;* y por fin una copia mecanográfica, también inédita, de todas las composiciones del homenaje[9]. Ya que las diferencias entre estas tres variantes textuales de una sola versión (AM) son mínimas y atañen sólo a la puntuación y a la ausencia o presencia de blancos entre los grupos de versos, consideramos las versiones del homenaje a la Argentina como una sola versión, que constituye por consiguiente la cuarta versión del poema que estamos estudiando. Damos el texto tal como viene publicado en el folleto de 1930:

Copla

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
Cómo temblaba el farol,
madre,
cómo temblaba el farolito
de la calle.
Era madrugada, alguien
pudo asomarse a sus ojos
quebrados ya por el aire.
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

Las diferencias de esta cuarta versión respecto a las anteriores se sitúan todas en la segunda mitad del poema. Para el verso 8 esta versión vuelve a la solución dada en Ms, a saber la eliminación del adjetivo «fría»; «alguien» se mantiene en vez de «nadie» pero se escribe en la misma línea octava, por lo que la extensión de la composición se reduce a 13 versos en vez de 14 (NGr). El verso 10 es completamente nuevo cuando se compara con las versiones anteriores. Para el trístico final AM prefiere la solución adoptada ya en NGr, a saber la repetición final del trístico inicial, pero con un cambio de la fórmula introductoria, en vez de tres veces «y que», Lorca escribe dos veces «que» y una sola vez, la última vez, «y que». Señalamos todavía que en el manuscrito neoyorquino del homenaje (AMs), el poeta escribió primero en el verso 11: «halló», inmediatamente corregido en «quedó».

Nuestra quinta versión del poema *Sorpresa* es la que se conoce normalmente a través de las ediciones corrientes del PCJ que suelen todas seguir más o menos fielmente la edición príncipe del PCJ, la de Ulises, de 1931[10]. Es aquí donde el poema aparece por primera vez con su título definitivo de *Sorpresa* y con una solución definitiva para los demás problemas de redacción, señalados para las versiones que preceden: mucha estabilidad para los versos 1-7; vuelta a la primerísima lectura del verso 8, con «nadie» en vez de «alguien»; un nuevo verso 10 que ofrece una combinación de lecturas anteriores; un trístico final sobre el modelo del homenaje.

[8] *El primer crítico que mencionó la existencia de estos autógrafos fue Daniel EISENBERG,* Poeta en Nueva York: historia y problemas de un texto de Lorca, *Barcelona, Ariel, 1976, pp. 132-133. Le debemos a la amabilidad de Amelia del Río el envío de una fotocopia de estos manuscritos neoyorquinos. Le expresamos aquí nuestro reconocimiento.*

[9] *Así como para los manuscritos autógrafos inéditos de 1921, esta copia mecanográfica nos fue enviada gentilmente por el sobrino del poeta, Manuel Fernández Montesinos-García.*

[10] *FGL,* PCJ, *Madrid, Ulises, CIAP, 1931.*

Sorpresa

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡Cómo temblaba el farol!
Madre.
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!
Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

En algunas ocasiones, todas posteriores a la edición Ulises del PCJ, el poeta Rafael Alberti citó una versión sensiblemente diferente [11] del texto definitivo establecido por el poeta para su edición príncipe de 1931. Esta sexta y última versión actualmente conocida del poema *Sorpresa* dice:

Sorpresa

Muerto se quedó en la calle
con un balazo en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡Cómo sangraba el farol,
madre,
cómo sangraba el farolito
de la calle!
Era madrugada fría.
Alguien
pudo asomarse a sus ojos,
abiertos como dos mares.
Y que muerto se quedó en la calle
que con un balazo en el pecho
y que no le conocía nadie.

Varios elementos llaman inmediata y fuertemente la atención en esta versión. Primero: unas particularidades léxicas totalmente ajenas a todas las demás versiones registradas. Se sitúan además en esa zona del poema que a través de los diez años de historia redaccional no habían variado nunca, a saber el trístico inicial (vv. 1-3 y los cuatro versos siguientes (vv. 4-7). Así es que aquí el instrumento de la muerte violenta, el «puñal» (vv. 2 y 13) se transforma en «balazo» mientras que el verbo característico de la luz del farol-farolito (vv. 6 y 8) «temblar» es cambiado por «sangrar». Segundo: el trístico final ofrece dos ligeras divergencias de escritura: el pronombre complemento de objeto directo en el último verso se da aquí como «le», mientras que todas las demás versiones dan «lo»; la fórmula de introducción al trístico final se separa tanto de la primera solución en NGr, tres veces «y que», como de la definitiva, a partir de AM, dos veces «que» y una sola vez «y que», para ofrecer una solución intermedia: «y que —que— y que». Todos los elementos enumerados hasta aquí, tan divergentes de las variantes propiamente lorquianas, nos invitarían a dudar seriamente de

[11] *La mención más antigua de esta versión particular se halla en Rafael ALBERTI,* La poesía popular en la lírica contemporánea *(conferencia leída el 30-11-1932), Jena-Leipzig, W. Gronau (Vom Leben und Werken der Romanen I, Spanische Reihe), 1933. Reaparece en 1935: Rafael ALBERTI,* Lope de Vega y la poesía contemporánea *(cfr. R. Marrast,* La pájara pinta, *París, 1954 ,p. 30). La misma versión, pero sin los últimos tres versos, en: José GONZALEZ-CARBALHO,* Vida, obra y muerte de FGL, *Santiago de Chile, Ercilla, 1941[7] (1938[1]), p. 81.*

la autenticidad de la versión de Alberti, si no fuera que esta versión contiene igualmente elementos que nos orientan a una situación redaccional que se acerca mucho a la versión dada por NGr en 1922. Sobre todo los versos 8-11 son una réplica casi perfecta de aquella primera versión impresa del poema. Críticamente la siguiente conclusión se impone: la versión de *Sorpresa,* dada por Rafael Alberti, debe basarse fundamentalmente en un texto que proviene de una fase redaccional antigua (probablemente principios de 1922); para las variantes léxicas («balazo» — «sangraba»), la variante morfológica («le») y la variante en la fórmula final («y que —qué— y que»), sin embargo, los materiales críticos actualmente disponibles no ofrecen datos que justifiquen su autenticidad. Al contrario, parecen oponerse a la tradición textual conservada. A todo más se podría tratar de una versión apócrifa o de una adaptación oralmente aprobada por el poeta. La documentación escrita no comprueba su legitimidad.

En su versión definitiva *Sorpresa,* poemas monoestrófico de 13 versos, se puede dividir en cuatro unidades casi estróficas, claramente visibles en la versión NGr de 1922: una primera unidad (A) que consta de un trístico octosilábico (vv. 1-3), una segunda mitad (B) que comprende los versos 4 a 7 de cómputo métrico muy variado a pesar de un esquema de escritura paralelística, una tercera unidad (C) otra vez octosilábica (vv. 8-10), y una unidad final (vv. 11-13) que es una repetición algo variada (A') de la unidad inicial

A

Los tres versos iniciales (dos unidades oracionales yuxtapuestas, una que ocupa los vv. 1-2, otra que se limita a una unidad versal, v. 13) llevan las características métricas de una soleá popular, siendo precisamente *Copla* el título de la composición en su versiones MsL, NGr y AM. La soleá corta y típica consta teóricamente de un trístico formado por tres versos octosilábicos con rima asonante en el primer y tercer verso, como en este ejemplo[12]:

V. 1	Soleá del arma m*ía*,	8
2	tanto te quiero e noche	8
3	como te quiero e d*ía*.	8

En su *Copla* Lorca adopta la misma métrica de la copla popular:

V. 1	Muerto se quedó en la c*a*ll*e*	8
2	con un puñal en el pecho.	8
3	No lo conocía n*a*di*e*.	8

Unas cuantas otras peculiaridades estilísticas a lo largo del poema vendrán a corroborar esta primera impresión de una composición en el estilo popular[13].

A'

El trístico final sirve los mismos materiales que A, pero con estas diferencias: consta de una sola unidad oracional repartida sobre tres versos, en coordinación («y»), más el añadido de un «que» inicial para cada verso. Las materiales de que vale A' son, en resumen, de tres

[12] *Antonio MACHADO Y ALVAREZ,* Cantes flamencos, *Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1947, p. 35. Para más detalles en cuanto a la métrica de la copla popular de la soleá, véase Ricardo MOLINA y Antonio MAIRENA,* Mundo y formas del cante flamenco, *Madrid, Revista de Occidente, 1963, pp. 90 y 206-207.*

[13] *Algunos críticos notaron este rasgo sin explicitarlo: Rafael ALBERTI,* La poesía popular en la lírica española contemporánea, *Jena-Leipzig, W. Gronau, 1933, pp. 17-18 habla del «espíritu popular» de la composición; Guillermo de TORRE,* Tríptico del sacrificio. *Buenos Aires, Losada, 1960, p. 72: «ritmo popular de soleares». El romance del general Torrijos en la Estampa II de* Mariana Pineda *(escena VIII) contiene un verso muy parecido al verso inicial de* Sorpresa: *«y muerto quedó en la arena».*

clases diferentes: los tres octosílabos asonantes de estilo popular, comunes a A, tres «ques» iniciales, uno para cada verso (A' a,b,c) y la conjunción «y» que coordina A' ab con A' c:

1	—	que muerto se quedó en la calle			1	+	8
b	—	que con un puñal en el pecho			1	+	8
c	y	que no lo conocía nadie	1	+	1	+	8

La historia redaccional nos enseña que FGL sólo llegó a esta solución estilística satisfactoria después de varias tentativas de escritura. La primera solución 6Ms) daba una unidad de tres versos, asonantados en los impares, pero con un cómputo métrico diferente:

Dios te salve	**4**
de morir sobre unas losas	**8**
sin que te conozca nadie.	**8**

La asonancia a/e es la que permanecerá hasta la versión definitiva, lo mismo que parte del material léxico del último verso: «que ...conozca nadie». En la segunda versión autógrafa MsL el poeta eliminó totalmente la parte final de su *Copla*, lo que prueba su disconformidad con la primera redacción de relente religioso y con una fórmula métrica imperfecta. A partir de la versión NGr aparece lo que va a ser la solución definitiva, a saber la reiteración de la copla inicial. Sin embargo, la fórmula de introducción a la copla repetida es primero diferente de la definitiva:

y que		2	+	8
y que	copla	2	+	8
y que		2	+	8

En AM Lorca opta por la solución que es la que quedará en Ulises. Estos «que» e «y que» iniciales de los versos finales han sido objeto de varios comentarios por parte de los críticos: si bien se llama ora folklórico [14], ora narrativo [15], o subjetivo [16], aparece sin duda como un rasgo de estilo típico de la canción popular. Se halla gran cantidad de ejemplos dentro de la lírica popular tradicional [17] y no nos toca aquí repetir lo dicho con mucha razón por otros. Quisiéramos más bien analizar su función estilística dentro del poema en que se da. Repetimos primero lo que hemos señalado relativo al trístico inicial: los tres versos presentan la forma tradicional de una letra de soleá, siendo pues la introducción de «que» y de «y que» un rasgo suplementario en el camino de una sugestión popularizante. A este respecto hay que mencionar la persistencia del rasgo en otras dos composiciones del grupo de la soleá, a saber en *La soleá:*

[14] *Cfr. Luis CERNUDA,* Estudios sobre poesía española contemporánea, *Madrid, Guadarrama, 1957, p. 212: «...*Sorpresa, *cuya estrofa final, a semejanza de las coplas de cante jondo, usa a comienzos de cada verso ese* que *del cual Machado, tan fanático de lo folklórico usa también alguna vez». En Eduardo M. TORNER,* Lírica hispánica», *Madrid, Castalia, 1966, p. 426, hemos leído una letra de cante jondo, en forma de soleá precisamente, que tiene como primer verso: «Y que yo me la llevé al palmar», del cual el verso inicial de* La casada infiel *del* Romancero gitano *aparece casi como una copia: «Y que yo me la llevé al río».*

[15] *Según el análisis detenido de Leo SPITZER,* Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español que, *Revista de Filología Hispánica IV (1942), pp. 105-126 y 253-265. Corresponde este* que *a un sujeto hablante pero indeterminado, casi anónimo, algo como en la fórmula «dicen que...»*

[16] *El estudio de Antonio SANCHEZ ROMERALO,* El villancico, *Madrid, Gredos, 1969, habla del* que *típico del villancico pero conservado en la canción popular actual. Cita y pormenoriza tres casos en Lorca (pp. 190 ss.). Tampoco cree que en el caso de* Sorpresa *se pueda admitir un* que *narrativo como en «dicen que...». Antes sería un caso de* que *subjetivo y no impersonal como pretendía Spitzer, algo como «digo yo que...», personalizando al personaje que está contando. Sánchez Romeralo subraya además el carácter de mera fórmula, de «simple rasgo estilístico, que el uso de estos* ques *ha llegado a tener con independencia de toda significación conceptual» (p. 195).*

[17] *Véanse los ejemplos alegados por los autores citados en las tres notas que preceden. Como complemento he aquí unos cuantos más, tomados del cante jondo popular, en la antología de* Cante flamenco, *Madrid, Taurus, 1965, p. 123: «Que a mí se m'importa poco...», p. 130: «Que lo tengo muy presente...», etc.*

vv. 1,4,8	vestida con mantos negros
v. 13	que vestida con mantos negros

y en Encuentro:

v. 16	vv. 1-3; 16-18
que	ni tú ni yo estamos en disposición de encontrarnos

Se trata pues de un elemento característico de la soleá lorquiana. En *Sorpresa* la presencia del *que* cobra valor especial en comparación con los ejemplos citados por la crítica, ya que el *que* introduce aquí versos ya presentes al comienzo de la composición y repetidos al final, de tal modo que el rasgo popularizante tiene valor suplementario de intensificación, de sobrecarga. Como es que el *que* se repite además tres veces seguidas, no se le podría negar una fuerza percutante que rebasa de mucho el mero aspecto de rasgo popular en que todos los críticos coinciden.

El empleo de la fórmula *y que*, doblemente popular, en el último verso le da al mismo una significación diferente de los ejemplos aducidos que tienen el *y que* en el verso inicial, sugiriéndonos una especie de irrupción dentro del suceso narrado [18], cuando en *Sorpresa* se da mucho más como punto de remate, como conclusión definitiva del relato. La narración queda completamente acabada y estilísticamente cerrada por una inclusión literaria. El procedimiento intensificador y conclusivo es perfectamente comparable al empleado en el poema final del *Poema de la soleá*, a saber en *Alba*. Aquí también se repiten los versos iniciales al final del poema, introducidos por un doble elemento intensificador y rematados en fin por una fórmula de conclusión definitiva que cierra aquí no sólo *Alba* sino todo el *Poema de la soleá*:

v. 18	vv. 16, 18	vv. 1-4 y 16-19
	oh	campanas de Córdoba en la madrugada.
y	*oh*	campanas de amanecer en Granada.

El *que* tres veces repetido tiene por fin otro valor suplementario: aparece conceptualmente ligado a los versos que preceden inmediatamente: nadie pudo asomarse a sus ojos, *porque* muerto se quedó con un puñal en el pecho sin que nadie lo conociese.

El empleo de *que-y que* rebasa pues los límites de la función meramente popularizante. Dentro del contexto de *Sorpresa* desempeña un papel múltiple: rasgo popular de relente de copla; por su repetición tiene un valor de insistencia, subrayado además por la fuerza oclusiva del consonantismo *que*...*que*do...*ca*lle; *que* con ... *p*uñal ...*p*echo; *que* ...conocía

[18] *Esta característica de irrupción aparece a las claras en el principio de* La casada infiel. *Los versos iniciales:*
Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido.
con su impresión de copla popular, apoyada por la forma de trístico octosílabo (quebrado por el y que *inicial), con asonancia en el primer y tercer verso, son ya el resumen del romance que empieza así con el punto final. La diferencia con* Sorpresa *es notable, cuando se comparan los versos iniciales y finales de cada composición:*

a	*Y que yo me la llevé al río*	*c*	*porque teniendo marido*
b	*creyendo que era mozuela*	*b*	*me dijo que era mozuela*
c	*pero tenía marido.*	*a*	*cuando la llevaba al río.*

Lorca tuvo que intervertir aquí el orden de sus versos para dar remate al romance. En Sorpresa los versos son idénticos; sólo difieren por el que *inicial, siendo el orden idéntico: el remate le viene del* y que *del verso final, siendo* y que *inicial en* La casada infiel.

...; cómo *t*emblaba ...*c*alle) y repetitiva del vocalismo (*no* lo *co no* ...); como elemento introductorio del trístico-estribillo permite, gracias al nexo conceptual con la narración, darle al poema un equilibrio de estructura redonda y cerrada.

B

La segunda unidad (vv. 4-7) es la que más variedad métrica ofrece: un octosílabo oxítono, un verso bisilábico, con asonancia a/e, presente ya en los versos 1 y 3 de A y A', un verso encasilábico en paralelismo con el verso 4, y un verso tetrasilábico con otra vez la misma asonancia a/e:

¡Cómo temblaba el farol!	8
M*a*dr*e*.	2
¡Cómo temblaba el farolito	9
de la c*a*ll*e*!	4

En estos versos exclamativos, expresión de la sorpresa de quien descubre al desconocido en la calle, la variación por sufijo diminutivo:

v. 4	FAROL
v. 6	FAROL - ito

rebasa el mero aspecto del empleo del diminutivo y de su significación particular, tal como ha sido planteado por la crítica [19]. Rebasa este marco demasiado reducido precisamente por no ser exclusivamente un caso de diminutivo, sino una manera especial de repetición incremental [20], de insistencia bajo la forma de una variante diminutiva. Esto significa que tanto la repetición de la frase, como el diminutivo en sí tienen su importancia estilística. La solución adoptáda en la secuencia:

¡Cómo temblaba el farol! *Madre*.
¡Cómo temblaba el farol - *ito de la calle!*

debe verse como una de las múltiples modalidades dentro de la estilítica lorquiana para intensificar la expresión de la emoción, en figura de una repetición variada. He aquí algunas de estas modalidades de intesificación emocional:

— con variación del material léxico:

¡Cómo canta *la zumaya,*
ay cómo canta *en el árbol!* [21]

-- con variación paronomástica:

¡Ay cómo *lloran y lloran*
¡ay! ¡ay! cómo *están llorando!* [22]

[19] *Ver el estudio general de Amado ALONSO,* Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos, *en* Estudios lingüísticos, Temas españoles, *Madrid, Gredos, 1961, pp. 161-189. Aplicación de lo dicho por Alonso a la obra de FGL en Manuel MUÑOZ CORTES-Joaquín GIMENO CASALDUERO,* Notas sobre el diminutivo en García Lorca, *Archivum IV (1954), pp. 277-304.*

[20] *El recurso estilístico de la «repetición incremental» ha sido estudiado por el americano F.B. Commere y analizado en la obra de Lorca por R. BOSCH,* Los poemas paralelísticos en García Lorca, *Revista Hispánica Moderna XXVIII (1962), pp. 36-44. Aunque Bosch no trata de los versos que nos ocupan aquí, pensamos que mucho de lo dicho por él puede aplicárseles.*

[21] Romance de la luna luna *del* Romancero gitano. *Cfr. también en* Bodas de sangre *(acto I, cuadro II): «Bajaban al río./¡Ay, cómo bajaban!» y «¡Ay cómo lloraba/el caballero!» de la* Burla de Don Pedro a caballo del Romancero gitano.

[22] El lagarto está llorando *de* Canciones. *Algo parecido al último paralelismo en el* Romance de la luna luna: *«El niño la mira mira./El niño la está mirando.» y los versos finales del mismo romance: «El aire la vela, vela./El aire la está velando.»*

— con variación morfológica:

> ¡Cuántas veces te esper*ó!*
> ¡Cuántas veces te esper*ara*! [23]

— con variación por diminutivo, bajo una forma sencilla, como en *Sorpresa:*

> Galán
> galan*cillo*... [24]

o bajo una forma más elaborada como en:

¡Ay, San Gabriel *de mis ojos*
Gabriel*illo de mi* vida! [1]

Todos estos ejemplos tienen como misión de subrayar que tratar el caso de farol-farolito única y exclusivamente como un empleo de diminutivo presenta una manera extraordinaria de limitar el problema a un solo factor. Se conjugan en los versos mencionados dos fuerzas estilíticas, ambas con función de realzar la emoción, tanto del que está narrando como del narratario: una, la repetición mitad idéntica mitad diferente (estructura paralelística) de un verso o de parte de un verso, otra, la variante diminutiva [26]. El resultado es una extraordinaria intensificación de la emoción sentida y provocada y una atención valorativa especial para un elemento particular, el farol, en el caso concreto aquí, siendo la luz del farol precisamente el único elemento vivo de la escena descrita. Tanto la forma paralelística como el empleo del diminutivo contribuyen a la valoración emotiva del temblor sorprendente del farol.

C

Los tres versos 8-10 forman otra vez un trístico de octosílabos (con hiato o/a en el verso 10), asonantados una vez mas en a/e en el primer y tercer verso, a imagen de las unidades A y A':

Era madrugada. N*a*di*e*	8
pudo asomarse a sus ojos	8
abiertos al duro / *aire*.	8

La distribución oracional es muy particular: no hay conciencia entre unidad oracional y unidad versal. La gran pausa interna, la cesura, como en el verso 8 es excepcional en el PCJ. «Nadie» aislado resalta así con gran fuerza en la pausa métrica, en asonancia a/e, con encabalgamiento al verso 9 y en eco con los dos «nadie de A y A':

v. 3	..... nadie.
v. 8	..... Nadie.
v. 13	..... nadie.

[23] Romance sonámbulo. *También en* Yerma *(acto III, cuadro II): «¡Ay, cómo relumbra!/¡Ay, cómo relumbraba...!»*

[24] Galán *de* Canciones.

[25] San Gabriel *del* Romancero gitano.

[26] *Un ejemplo típico de la crítica que se limita al estudio de la variante diminutiva es Jean-Louis FLECNIAKOSKA,* L'univers poétique de FGL, *Bordeaux-París, Bière, 1952, p. 91: «Parfois la redite approximative n'est là que pour mettre en relief le petit détail qui prime dans l'esprit du poète et qui risquerait de passer inaperçu... L'emploi du diminitif vient préciser la pensée du poète qui, surpris par l'éclairement de la lampe, laisse échaper son exclamation, puis précise la taille et la situation de l'objet-clé, d'abord saise dans son ensemble».*
Nótese cómo el crítico francés le da una significación empequeñecedora al diminutivo farolito. No creemos que sea ésta la misión del diminutivo aquí; realza más bien la visión emotiva del objeto y valoriza a su manera su presencia sorprendente.

Notamos igualmente un segundo encabalgamiento en C entre los versos 9 y 10:

v. 9 ..... ojos
v. 10 abiertos......

Gracias a la documentación registrada en la historia redaccional del poema sabemos que FGL tardó mucho en adoptar definitivamente la solución del trístico octosilábico para esta tercera unidad y que tanto la preferencia por «nadie» sobre «alguien» como la localización en final de verso con encabalgamiento, fueron el resultado de una lenta maduración estilística: pasó de un trístico octosilábico (con cambio de «nadie» a «alguien») en Ms a cuatro versos con aislamiento versal del sujeto «alguien» en MsL y NGr, para volver al trístico asonantado a partir de AM, con una última restitución de «nadie» en vez de «alguien» en la edición definitiva de Ulises. Entre las múltiples variantes léxicas dentro de la unidad C, dos fragmentos oracionales quedaron siempre intactos:

(— Nadie
Era madrugada: — alguien
— fría
— Nadie)
pudo asomarse a sus ojos
(— Abiertos como dos mares
— quebrados ya por el aire
— abiertos al duro aire)

La versión definitivamente adoptada de «Nadie/pudo asomarse a sus ojos», más que las versiones anteriores con «alguien» ponen de relieve la absoluta desolación del muerto desconocido, sin posibilidad de comunicación [27] con nadie, ni siquiera para cerrarle los ojos, definitivamente «abiertos» [28], ojos muertos «de cristal definitivo» [29]. La repetición de la presencia del aire (ya evocado en B por el temblor de la luz del farol) le habrá parecido más importante al poeta que la neta sugestión cuantitativa y cualitativa, dada en la fórmula comparativa de la variante de Ms, MsL y NGr: «ojos abiertos como dos mares» (4). La calificación del aire como «duro» completa el carácter de violencia hiriente de la escena, evocada en AM por el adjetivo «quebrados» [30].

Después de haber tomado conocimiento de los materiales críticos textuales y de haber

[27] *«Asomarse» define efectivamente un movimiento de interés, de curiosidad, de aproximación hacia algo o hacia una persona. He aquí unas reminiscencias lorquianas relativas a lo dicho: «El sol se asoma a los vidrios para verla relumbrar...»* (Doña Rosita la soltera), *«Se asoma a los cristales y ve la última luz de la tarde»* (Mariana Pineda), *«... asomado a los cristales/viendo el tránsito infinito...»* (Venus *de* Canciones), *«... se asoma temblando/a los ojos redondos/del gitanillo muerto»* (Candil *del PCJ) y esta copla popular: «Pues si mi pecho tuviera/vidrieritas de cristal/te asomaras y lo vieras/gotas de sangre llorar».*
El concepto de comunicación viene analizado por Gustavo CORREA. La poesía mítica de FGL, *University of Oregon Publications, 1957, p. 12. No nos parece tan unívoca la significación de «abrir» y «abierto». «Ojos abiertos» aquí no son precisamente elementos de comunicación sino más bien de falta de comunicación o de fin de comunicación.*

[28] *Recuérdese la famosa* Rima *de Gustavo Adolfo Bécquer:*
Cuando la muerte vidrie
de mis ojos el cristal,
mis párpados aún abiertos,
¿quién los cerrará?

[29] *Cfr.* Grito hacia Roma *de* Poeta en Nueva York: *«no hay amor bajo los ojos de cristal definitivo» y estos versos del* Llanto por Ignacio Sánchez Mejías:
nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre...

[30] *La idea de distancia sin límites para el ojo humano se lee también en los versos de* Los ojos *de la* Suite de los espejos: *«Las pupilas no tienen/horizontes./Nos perdemos en ellas/como en la selva virgen./Al castillo irás/y no volverás/se va por el camino/que comienza en el iris.»*

señalado unos elementos estilístico-formales importantes, podemos ahora intentar una interpretación del poema.

Sorpresa forma parte integrante del *Poema de la soleá,* segunda sección mayor del PCJ. Ocupa con el poema-clave *La soleá* invariablemente [32] el centro de esta sección del libro. El tema básico del *Poema de la soleá,* lo que le da unidad interpretativa, es la expresión de la soledad causada por la muerte violenta por razones de amor. Todo el poema se sitúa en la

> Tierra
> de la muerte sin ojos
> y las flechas.

como se lee en el poema que abre la sección de la soleá. El cante jondo tiene su geografía y su cronología muy precisas. Dentro de la línea espacial topográfica presentada a través de las composiciones de la soléa, primero como un movimiento de reducción geográfica (tierra de Andalucía, pueblo, calle, encrucijada, esquina, corazón) y luego como un movimiento de expansión (corazón, cueva, balcón, Andalucía, España, universo), el poema *Sorpresa* (antes *Esquina*) desempaña un papel nuclear: conecta la geografía física topográfica con una geografía sicológica humana

> ... en la calle
> ... en el pecho.

La sugerencia temporal del poema también cobra valor particular dentro del conjunto de la soleá que se sitúa en el momento crucial del pasaje de la noche a la madrugada:

> Era madrugada. *(Sorpresa)*
> ... al alba por el balcón
> desembocó todo el cielo. *(La soléa)*
> Campanas de Córdoba
> en la madrugada.
> Campanas de amanecer
> en Granada. *(Alba)*

En ese momento supremo de la noche [33], cuando

> se rompen las copas
> de la madrugada *(La guitarra)*

se nos ofrece la visión inesperada de la terrible realidad de un cadáver desconocido en la calle, de un corazón humano solitario, traspasado por un puñal. En los tres primeros versos

31 *El carácter agudo y cortante del viento se encuentra a menudo en Lorca. Por ejemplo «la cuchilla del viento», la «guillotina invisible» en* Nocturnos de la ventana (Canciones), *«entraba el aire como un cuchillo» en* Así que pasen cinco años, *«el aire va llegando duro, con doble filo» en* Bodas de sangre, *«un frío que corta» en* Mariana Pineda *y* La zapatera prodigiosa.

32 *La historia redaccional del* Poema de la soleá *demuestra que a través de las múltiples vicisitudes de organiza ción de las composiciones de este grupo, los dos primeros poemas, los dos poemas centrales* (Sorpresa-La soleá) *y el poema final nunca fueron suprimidos ni cambiados de sitio, si bien sufrieron varias transformaciones de títulos y de textos.*

33 *El estudio* Flamencología *de Anselmo GONZALEZ CLIMENT, Madrid, Escelicer, 1964, habla de un verdadero «horario de cantes» (p. 244) y cita unos textos en prosa y en verso que ilustran esta idea. Lo mismo se puede comprobar en varias páginas de la antología de* Cante flamenco, *seleccionada por Ricardo MOLINA, Madrid, Taurus, 1965. Véase, por ejemplo, el texto de José M. Caballero Bonald, p. 49: «Situémonos en un escenario jondo cualquiera: una venta por ejemplo, al lado de los fragantes campos andaluces. La noche avanza y ya el día viene clareando entre los árboles...» Ver también el texto de Manuel Machado, p. 83: «... ya de madrugada...» y el de Antonio Diaz Cañabate (p. 97): «La hora del flamenco sigue siendo la misma. Las horas de la madrugada. Esperan pacientes a que amanezca...», y p. 99.*

de *Sorpresa* nos encontramos así con la realización efectiva de una situación constantemente en vilo del corazón humano, tal como viene sugerida en el *Poema de la siguiriya gitana*, particularmente en el poema central del grupo *El paso de la siguiriya*, figura femenina amenazante con

> un puñal en la diestra.

Aquí, en el *Poema de la soleá*, la amenaza pasó a ser realidad, el puñal se ha clavado y mató. Todo ese drama humano se opera en la más desolada soledad; estamos de pleno en un poema de la soledad, de la soleá. El «no lo conocía nadie» traduce la misma situación del «cuerpo presente» y del «alma ausente» que años más tarde le servirá al poeta para cantar al amigo muerto:

> No te conoce el toro ni la higuera.
> No te conoce el niño de la tarde
> porque siempre te has muerto para siempre.
> No te conoce nadie. No... *(Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Alma ausente)*

En *Sorpresa*, todo está evocado entre «muerto» y «nadie», palabras iniciales y finales del trístico-copla y del poema entero: muerte y soledad. El instrumento de la muerte violenta, el puñal, ocupa el centro del trístico:

MUERTO ....
.... PUÑAL ....
.... NADIE
....
.... NADIE
....
MUERTO ....
.... PUÑAL ....
.... NADIE

La imagen básica del *Poema de la soleá*, a saber

> ... el puñal
> en el corazón *(Encrucijada)*

merece toda la atención: es el objeto explícito de tres composiciones del conjunto actual de la soleá: *Puñal*, *Encrucijada* y *Sorpresa*. Cuando se consultan los autógrafos del poema se ve que también intervenía abiertamente en el poema eliminado *Voto* y más discretamente en otro poema eliminado *Miserere*. La presencia del puñal en el pecho engloba pues la totalidad del mundo de la soleá lorquiana. Pero, ¿quién clava el puñal? ¿Por qué? ¿Quién es ese muerto desconocido en la calle? ¿Por qué murió? Todas preguntas difíciles que exigen respuesta circunstanciada si queremos entender e interpretar el poema.

Sin que sea necesario entrar aquí en todas las ramificaciones y las numerosas variaciones de la imagen central del «puñal clavado» en la obra de FGL, nos parece empero de gran utilidad trazar las líneas maestras de su asombrosa persistencia e insistencia. Jaroslaw Flys [14] trata de deslindar el campo metafórico basado en el uso del verbo «clavar», concentrándolo alrededor de las tres siguientes variantes: el tema taurino, el tema del caballista y el tema del puñal. La pasión del puñal clavado, sin embargo, «pasión que da el cielo de España», según se puede leer en la *Elegía a Doña Juana la loca (Libro de poemas)*, no se nos presenta

[14] *Jaroslaw FLYS*, El lenguaje poético de FGL, *Madrid, Gredos, 1955, p. 119.*

como un bloque uniforme y de significación siempre idéntica. En los versos finales de *La guitarra:*

> ¡Oh guitarra!
> Corazón malherido
> por cinco espadas.

podemos observar cómo a través y en parte gracias a la personificación del instrumento jondo, y esto a pesar de la exacta acomodación de la imagen a una nueva situación metafórica (los cinco dedos de la mano), se filtra la visión primitiva, que consideramos como el origen de la imagen obsesionante del corazón partido, la de la Virgen de los Dolores [35]. Es a nuestro parecer la imagen matriz de la concepción lorquiana del amor dolorido, y la primera zona significativa en donde se aplica el tema del puñal clavado. Se halla en todas letras en la composición *Voto* suprimida:

> ¡Corazón
> con siete puñales!

Dentro de los materiales del PCJ en su versión definitiva y amén de los tres versos de *La guitarra* que acabamos de citar, nos encontramos con otra reminiscencia más o menos explícita de la imagen religiosa:

> Con siete ayes clavados,
> ¿dónde irán
> los cien jinetes andaluces...? (*Camino)*

En la mayoría de los casos, sin embargo, la imagen del puñal que se clava en el pecho se da sin referencia explícita a la imagen matriz y cubre un campo de aplicación muy extenso. Entre los muchos materiales acopiados distinguimos tres modalidades fundamentales de aplicación de la imagen: 1. el puñal (o una de sus múltiples variantes) como instrumento de lucha a muerte entre dos protagonistas a causa de un objeto amoroso común. La muerte violenta por puñalada es en la obra de Lorca el desenlace de numerosas enemistades, sea de índole más bien indefinida [36] sea de carácter claramente amoroso. Esta última categoría es, y con mucho, la más frecuente. El ejemplo más conocido y más desarrollado que se puede aducir es el final de *Bodas de sangre:*

[35] *El conocido dibujo de Lorca «La Virgen de los siete dolores» lo tenía el poeta, según cuenta Gregorio Prieto,* García Lorca como pintor, *en* Dibujos de García Lorca, *Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, p. 23, colgado en la cabecera de su cama de la Residencia de Estudiantes de Madrid. «Es este uno de sus más bellos dibujos y el que representa mejor su sensibilidad andaluza» opina el pintor amigo. De los textos que vamos citando y de un artículo de Ramón XIRAU,* La relación metal-muerte en los poemas de GL, *Nueva Revista de Filología Hispánica VII (1953), pp. 364-371 se deduce que la división propuesta por J. Flys (tema taurino, tema del caballero y tema del puñal) es defectuosa porque, por una parte, las metáforas se apoyan de vez en cuando en más de un solo tema al mismo tiempo, y por otra parte, y sobre todo, porque la base de división (el verbo «clavar») es demasiado estrecha. El campo metafórico incluye al lado de clavar, verbos como atravesar, herir, malherir, matar, abrir, picar, lanzar (flechas), espolear... en cuanto al instrumento hay puñal, espina, espada, aguja, cuchillo, dedo, clavo, navaja, alfiler, rayo, reja, mirada, flecha, estrella, luna, cuerno, rejón, vidrio, dardo, puntilla... La limitación inicial injustificada del campo de la imagen es la causa directa de dos incorrecciones en Flys. No menciona el tema mariano tan importante y nota con asombro que a partir del* Romancero gitano *faltan por completo ejemplos del tema estudiado. El tema, pensamos nosotros, no falta en absoluto, aunque es menos frecuente; sólo que sigue una línea de evolución de toda la obra de Lorca: las imágenes de sus primeras creaciones vienen evocadas bajo nuevos términos o con materiales metafóricos más sutiles y menos evidentes.*

[36] *En* Reyerta (Romancero Gitano) *relucen «las navajas de Albacete/bellas de sangre contraria» pero no se precisa la razón de la matanza. En* Muerte de Antoñito el Camborio (Romancero gitano) *la envidia es la causa de la riña mortal: «pero eran cuatro puñales/y tuvo que sucumbir.» En cuanto a las dos voces de madrugada en Riverside Drive, si bien se cuenta cómo fue, no dicen nada del porqué del* Asesinato (Poeta en Nueva York). *Tampoco sabemos exactamente por qué el fantástico Buster Keaton saca el puñal de madera y mata a sus cuatro hijitos en* El paseo de Buster Keaton.

con un cuchillito,
en un día señalado entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor. [37]

2. El puñal, como instrumento del mismo amor que hiere y mata, sea personalmente, sea por mediación de una persona amada. El amor no necesita siempre la colaboración de subalternos o intermediarios para consolidar su triunfo de muerte: el amor, bajo un sinnúmero de disfraces (beso, mirada, gesto, palabra) maneja el puñal: «En cuántas antiguas historietas una flor, un beso, una mirada hace el terrible oficio de puñal» dice el *Prólogo* del *Maleficio de la mariposa.* El amor no es sino una máscara de la muerte: «...y es que la Muerte se disfraza de Amor» para asegurar el éxito de su labor. Abundan los ejemplos en Lorca del amor que mata en persona o por la mano de la persona amada [38].

3. El puñal como instrumento del suicidio o de la autodestrucción por amor. Este tema no alcanza quizás la fuerza cuantitativa de las dos formas antes registradas de muerte por puñal, pero apunta sin embargo de vez en cuando en la obra poética y teatral del granadino [39]. Vaya como ejemplo esta estrofa del poema *Canción* de los poemas sueltos:

Si yo te dijera un día
—¡te amo!— desde mi olivar,
¿qué harías, amor mío?
¡Clavarme un puñal!

Volviendo ahora al «muerto en la calle» de *Sorpresa*, el problema de la crítica es el de su identificación y conjuntamente el de la interpretación de su muerte. Para los comentaristas no cabe duda que el misterioso apuñalado es la víctima bien de alguna riña ensangrentada entre gitanos —parecida a *Reyerta* del *Romancero gitano,* o una primera versión de la muerte de Antoñito el Camborio— bien de una rivalidad entre familias como en *Bodas*

[37] *Otros casos de homicidio por razones de amor en la obra teatral: dentro del estilo de la farsa guiñolesca de los* Títeres de Cachiporra *Currito acomete a Cristobita con su puñal que queda clavado en el pecho del dormilón* (Tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita); *dos pasajes de* La zapatera prodigiosa, *en el romance ejemplar del zapatero y en la calle del pueblo donde dos rivales se están cosiendo a puñaladas por culpa de la zapatera; en* Yerma *también se refiere la anécdota de dos que se mataron por una casada seca.*

[38] *Señalemos sólo unos datos sueltos: en el* Maleficio de la Mariposa *dice la Curiana Nigromántica: «Si de ella te enamoras, ¡ay de ti! morirás». En unos de sus comentarios a* Mariana Pineda *Lorca aseveró que «Mariana Pineda llevaba en sus manos, no para vencer, sino para morir en la horca, dos armas, el amor y la libertad: dos puñales que se clavan constantemente en su propio corazón».*
Aparece la heroína granadina como otra «muerta de amor», hermana del Muerto de amor *del* Romancero gitano *con sus «siete gritos, siete sangres...» Las víctimas del amor en el teatro son muchas, bajo diferentes formas y en estilos diferentes: Marina, el joven de* Así que pasen cinco años, *Doña Rosita la soltera, etc.*

[39] *No podemos ocuparnos aquí de las muchas ramificaciones del tema del suicidio por amor en la obra de Lorca. Unas breves notas: hay suicidio manifiesto en el poema* Suicidio *de* Canciones *y en el acto desesperado de Adela en* La casa de Bernarda Alba. *El* Romance sonámbulo *nos parece ser otro caso de suicidio. Figuras como Mariana Pineda, Yerma, Doña Rosita presentan en un nivel cada vez diferente y bajo modalidades que habría que definir mejor características del suicida: colaboran en su propia destrucción, esperando donde no hay esperanza o mintiéndose a sí misma o eliminando de su propia voluntad la única salida que se les ofrecía.*
El tipo mismo del suicida suele ser Don Perlimpín. Después de un examen detenido del caso uno se percata que es harto más complejo el personaje: reúne en sí las tres modalidades de la destrucción por amor. La rivalidad amorosa entre Perlimpín y el Hombre de la capa roja, fruto de su imaginación, viene a parar en un acto que es a la vez homicidio y suicidio ya que los dos antagonistas no son sino dos facetas del mismo y único personaje que al clavar el puñal en el corazón del joven se descubre con el puñal clavado en su propio pecho. La causa última de esta destrucción que es una autodestrucción se lee en la canción que Perlimpín canta cuando cae el telón sobre el cuadro primero: «... que vengo muy mal herido,/herido de amor huido./¡herido!/¡muerto de amor!»

de sangre o incluso de algún vulgar asesinato [40]. Ningún elemento de *Sorpresa* sin embargo impone tal interpretación; ninguna alusión a cualquier rivalidad o antagonismo, ningún enemigo mencionado, ninguna traza de lucha. Los paralelos invocados no tienen sino una relación a menudo bastante floja con el poema. El tema del puñal como lo hemos brevemente presentado ofrece otras posibilidades, fuera de la reyerta o del asesinato, y que, a nuestro parecer, cuadran mejor con el contexto temático del poema de la soleá como conjunto. Queremos aclarar un tanto ese «algo trágico» [41] que ha ocurrido en *Sorpresa* y el misterio que lo rodea. El muerto desconocido de la calle es para nosotros un «muerto de amor». El contexto de la soleá nos lleva a considerar a ese desconocido muerto no como la víctima de cualquier rivalidad sino como la víctima del amor que hiere y mata. Si tuviéramos que buscarle un compañero lorquiano a ese muerto pensaríamos en el héroe del romance *Muerto de amor* o en la Soledad del *Romance de la pena negra*, «pena de los gitanos, pena limpia y siempre sola...». Pensamos que ese apuñalado es un personaje todavía más complejo y que no sólo será la víctima pasiva del amor, sino su víctima activa, es decir, autor de su propia muerte por amor, un suicida. El suicidio no viene desde luego explícitamente impuesto por el texto del poema, pero tampoco se impone sin más el asesinato o la riña como única explicación. El poema sólo sugiere una muerte, misteriosa, indefinida, sin razón aparente. Una interpretación en el sentido de un homicidio parece más fácil, pero resulta más exterior al contexto del poema de la soleá que una interpretación en el sentido de un suicidio por amor, solución adecuada al problema: «La Pena sin remedio... la pena negra de la cual no se puede salir más que abriendo con un cuchillo un ojal bien hondo en el costado siniestro» [42].

El título del poema, *Sorpresa*, obtiene dentro de nuestra exégesis, una significación estricta: la sorpresa llega a su máxima cuando, sin traza de lucha, sin antagonista, sin motivo, he aquí a un muerto solitario y desconocido en la calle. Es así también como se puede entender que Lorca, después de haber dado un título topográfico, *Esquina*, y luego otro, más significativo para el estilo popularizante de su composición, *Copla*, califica finalmente su poema de *Sorpresa*, título más emocional y menos obvio. Es precisamente la expresión de este sentimiento de sorpresa que se lee en los cuatro versos de la unidad estilística que no observa el cómputo estricto de la copla octosilábica asonantada:

> ¡Cómo temblaba el farol!
> Madre.
> ¡Cómo temblaba el farolito
> de la calle!

[40] *Citemos unos cuantos críticos que todos, salvo unos detalles, ven en el muerto de la calle la víctima de algún antagonismo o rivalidad: para Roberto SANCHEZ*, García Lorca. Estudio sobre su teatro, *Madrid, Jura, 1950, p. 83.* Sorpresa *es un «eco poético» de la «lucha de familias» descrita en* Bodas de sangre; *lo mismo para Pedro SALINAS*, Literatura española siglo XX, *México, Robredo, 1949, p. 201: «Ese tema de la riña había sido ya tratado en la fase lírica de FGL, en varias poesías... El dolor de la madre, el origen de su entera y patética actitud, está expresado maravillosamente en los acentos populares del PCJ... Este muerto en la calle puede ser muy bien el padre o el hermano del novio de* Bodas de sangre». *Una variante del tema, el asesinato, también tiene sus defensores: Ramón XIRAU*, La relación metal-muerte..., *p. 370 traza por razones estilísticas y temáticas un paralelo entre* Sorpresa *y* Asesinato *de* Poeta en Nueva York. *Rafael ALBERTI*, La poesía popular..., *pp. 17-18, ofrece una interpretación más política del poema, en base a las variantes señaladas de su versión peculiar: «El escalofrío de ese muerto desconocido, obrero o gitano, que la guardia civil deja tumbado en una calle...»*

[41] *Según la aproximación de Luis CERNUDA*, Estudios sobre poesía española contemporánea, *Madrid, Guadarrama, 1957, p. 212: «La tragedia ha ocurrido ya, no sabemos cómo, y sólo el escalofrío de algo trágico y el misterio que lo rodea es lo que el poema sugiere...» Cernuda deja lugar, pues, a una interpretación diferente de los demás críticos; sólo que él se queda muy en lo misterioso.*

[42] *FGL*, Prosa, *Madrid, Alianza, 1969, p. 62. Aunque este texto se refiere al* Romance de la pena negra *y no a* Sorpresa, *no olvidemos que el* Poema de la soleá *en su totalidad parece ser una primera encarnación poética del tema de la pena negra, personalizada más tarde en Soledad Montoya. La tierra de la soleá es «tierra de la pena».*

La fuerza emocional de la sorpresa rompe el equilibrio estilístico al recordar en la narración de lo ocurrido la luz del farol, agitada por el viento, único elemento móvil de la escena (en imperfecto: «temblaba») en clara oposición con la inmovilidad (en absoluto: «quedó») del cuadro y del cadáver: «tierra quieta... tierra de la muerte sin ojos» y «viento por los caminos» como reza el primer poema del grupo de la soleá, o como en *Encrucijada:*

Viento del Este,
un farol
y el puñal
en el corazón.

El pretendido paralelo con la historia de *Bodas de sangre,* considerando que el muerto de la calle «puede ser muy bien el padre o el hermano del novio» (Pedro Salinas, nos llevaría a ver en la «Madre» de *Sorpresa,* la madre solitaria de la tragedia, siendo el narrador uno de sus familiares, otro hijo por ejemplo. Nuestra interpretación desvirtúa tal identificación. Si hubiera que identificar al narrador, dentro del contexto del *Poema de la soleá,* la persona que hace el relato del suceso sería una de esas «muchachas de Andalucía», una de esas «niñas de España, de pie menudo y temblorosa falda» que vienen señaladas en *Alba,* composición final del grupo de la soleá, y que encontraran de improviso al muerto y que le fueran a contar su sorpresa a su madre. La mención de «madre» tiene igual o mejor explicación dentro del estilo popularizante del poema. Hemos explicado cómo gracias al valor estilístico de la variación diminutiva farol-farolito y la repetición paralelística en estos versos, el objeto en que se fija la sorpresa es el extraño temblor de la luz.

Los abundantes materiales críticos-textuales encontrados y reseñados nos han permitido esbozar la historia redaccional del poema *Sorpresa* a través de seis versiones sucesivas y variadas, desde las primeras tentativas autógrafas de noviembre de 1921 hasta la versión definitiva de Ulises en 1931. El análisis estilístico demuestra que, gracias a numerosas características tomadas del estilo tradicional popularizante, Lorca sugiere una letra muy cerca de la copla popular, aunque la va enriqueciendo con otros varios elementos más personales. La narración en *Sorpresa* se concentra alrededor de la muerte violenta de un enamorado y de su soledad. Muerte y soledad («muerto» y «nadie») abren y cierran el poema. La imagen central es la del «puñal en el pecho». La luz temblorosa que ilumina la escena móvil es la causa de la sorpresa extraordinaria de quien se encuentra con el cadáver de los «ojos abiertos». El muerto desconocido y solitario en mitad de la calle es una víctima del amor. Para nosotros bien podría ser un suicida: encarna la manera más honda de la destrucción violenta del corazón: la solitaria autodestrucción por amor.

Christian de Paepe